

Etwas überraschend bezieht die Autorin in ihrem vorletzten Abschnitt das Freundinnen-Porträt als Variante des empfindsamen Porträts in ihre Betrachtungen mit ein; diese Darstellungen lassen sich wohl nur unter dem Aspekt der Inszenierung von Geschlechterrollen und somit strenggenommen nicht als Rollenporträts bezeichnen. Ähnlich verhält es sich mit den im letzten Kapitel im Hinblick auf den Konnex zwischen Bildnismalerei und Amateurtheater besprochenen Gemälden. Zwar postulierte Reynolds in seinem dreizehnten „Discourse“ (1786) die Verwandtschaft der bildenden und darstellenden Künste, und auch der theatralische Charakter der Rollenbildnisse sowie die Tatsache, daß viele seiner Modelle Laienschauspielerinnen waren, rechtfertigen dahingehende Überlegungen. Doch ist nur ein einziges Reynoldssches Porträt eines Modells in einer konkreten Theaterrolle bekannt (Anne Tollemache als Miranda, 1774, Kenwood); Werke wie das Bildnis der Lady Mary O’Byren (1773, Philadelphia Museum of Art), die, melancholisch versunken an eine Urne gelehnt, eine Allegorisierung als Personifikation einer Stimmung erfahre, oder das schlichte Porträt der Emma Scott Danesfield von 1786 (Waddesdon Manor), eine „Stimmungsallegorie ohne emblematischen Ballast“, überzeugen hingegen in diesem Zusammenhang nicht.

Dies ändert aber wenig daran, daß Stephanie Taschs Studie insgesamt beeindruckend ausfällt. Nicht immer wird man ihrer Kategorisierung einzelner Bildnisse oder ihrer Bezeichnung der „empfindsamen“ als Rollenporträts glauben. Auch der weit gesteckte Rahmen der Arbeit erweist sich ein wenig als Tour de Force, da trotz der Rückbezüge, die in der Bildnismalerei des 18. auf jene des 17. Jahrhunderts zu finden sind, die Unterschiede in der künstlerischen Auffassung überwiegen. Dennoch gelingt der Autorin eine harmonische Zusammenschau, in der historische Fehlstellen elegant überbrückt und Gegensätze zur Verdeutlichung der jeweiligen Phänomene genutzt werden. Beachtlich ist der große Informationswert der einzelnen Abschnitte, der mit einem hohen Reflexionsniveau einhergeht. Künftige Arbeiten zu diesem Thema werden auf dem vorliegenden Werk aufbauen können und müssen.

MICHAELA KRIEGER

*Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien*

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur; Hrsg. Arnd Friedrich, Fritz Heinrich, Christiane Holm; Petersberg: Michael Imhof 2001; 264 S., zahlr. Abb., graph. Darst.; ISBN 3-935590-01-6; € 68,-

Zum Gedenken an den 250. Geburtstag des Malers Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) fand im vergangenen Jahr im Zisterzienserkloster Haina, Landkreis Waldeck-Frankenberg in Nordhessen, ein Kolloquium statt, an dem neben Kunsthistorikern auch Historiker, Religions- und Literaturwissenschaftler teilnahmen. Ihre Vorträge liegen jetzt in der hier anzuzeigenden Publikation vor.

Die umfangreiche Tischbein-Ausstellung 1987 in Oldenburg hatte das Interesse an dem Künstler und seiner Zeit geweckt, so daß zahlreiche Veröffentlichungen und weitere Ausstellungen zu seinem Werk folgten. Der vorliegende Band, der selbstbewußt schon im Untertitel „Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur“ ankündigt, zeigt an ausgewählten Gemälden und Zeichnungen die Vielseitigkeit seines Schaffens, gezeichnet von der Suche nach einer dem neuen Zeitempfinden angemessenen Formensprache und neuen Bildthemen. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein hatte während seines langen, bewegten Lebens die Bekanntschaft geistvoller Leute gemacht, die seine eigenen Projekte beflügelten. Zitate aus seiner Autobiographie in zahlreichen Beiträgen öffnen als authentische Zeugnisse (wenngleich später publiziert) ein Fenster zu seiner Persönlichkeit und sind deshalb in der kritischen Auseinandersetzung mit seinem Werk willkommen.

Die Wiederherstellung des Tischbein-Hauses in Haina bot willkommenen Anlaß, die Aufmerksamkeit im ersten Kapitel auf diesen Ort und die Familie Tischbein zu lenken. Dem unablässigen Ringen des zuständigen Denkmalpflegers mit den Landesbehörden ist es zu verdanken, daß das Fachwerkhaus, das sich an die Umfassungsmauer des Klosterbezirks anschmiegt, nicht nur vor dem drohenden Abriß bewahrt, sondern sogar restauriert wurde (Michael Neumann). Im Jahre 1685 für den aus Marburg stammenden Hospitalbäcker Johann Conrad Tischbein errichtet, mußte es in seinen sechs Kammern, verteilt auf zwei Geschosse, Raum für eine vielköpfige Familie bieten. Ein Grundriß sowie ein aktuelles Foto vermitteln einen anschaulichen Eindruck vom gegenwärtigen Zustand. Es versetzt die Nachwelt bis auf den heutigen Tag in Erstaunen, in welch bescheidenen und ungewöhnlich engen Verhältnissen die Familienmitglieder, allen voran die bedeutenden Maler Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789), seine Neffen Johann Friedrich August (1759–1812) und Johann Heinrich Wilhelm aufgewachsen sind, deren Lebensweg an dieser Stelle skizziert wird. Nicht vergessen wird auch der Landschaftsmaler Ludwig Philipp Strack (1761–1836), dessen Vater in die Tischbein-Familie eingehiratet hatte.

Das Zisterzienserkloster in Haina erhielt nach Einführung der Reformation 1533 auf Anordnung Landgraf Philipps des Großmütigen eine neue Bestimmung. Es wurde zur Heimstätte für pflegebedürftige arme Männer aus der ländlichen Umgebung.

Arnd Friedrich lenkt die Aufmerksamkeit auf die besonderen politischen Verhältnisse des Landes Hessen, das nach dem Tod Landgraf Philipps von einer reformatorisch gesinnten Linie im Norden sowie einer dem lutherischen Bekenntnis vertrauenden Linie im Süden regiert wurde. Ein von beiden Seiten respektierter Vertrag garantierte trotz mancher Meinungsverschiedenheiten eine geordnete Verwaltung der vier Hohen Hospitäler in beiden Landgrafschaften bis in die napoleonische Zeit. Der Obervorsteher, der seinen Amtssitz in Haina hatte, sorgte mit einem Amtsvogt für die Einhaltung der getroffenen Vereinbarungen, die das Leben im Kloster regelten. Genauere Einblicke in das Alltagsleben gestatten die Angaben aus den Listen des für die Verpflegung aller Bewohner verantwortlichen Küchenmeisters, die Christine Vanja ausgewertet hat. Die Kost, die die Kranken bekamen, aber auch deren Herkunft, Alter und Leiden der „Hospitaliten“ sind in übersichtlichen Diagrammen dargestellt.

Christine Vanja fügt Erläuterungen zu den Behandlungen einzelner Patienten hinzu, die Aufschluss über die damaligen Methoden und Möglichkeiten geben. Das im Kloster arbeitende Personal, wie auch der Hospitalbäcker Tischbein, wohnte mit seinen Familien vor Ort.

Im letzten Kapitel des Buches kommt ein weiterer, unerwarteter Aspekt zur Sprache. Haina zierte am Ende des 18. Jahrhunderts ein großer frei zugänglicher Garten, den der damals amtierende Obervorsteher Ludwig Friedrich von Stamford auf eigene Kosten in englischem Geschmack angelegt hatte, inspiriert von der zeitgenössischen Gartentheorie (Natascha Hoefer). Sorgfältig ausgewählte Gehölze, die Anlage von Alleen und Laubengängen sowie verschiedenste Attraktionen – wie z. B. eine Einsiedelei, Tempel, Denkmäler und eine Grotte –, prägten das Ambiente. Beim Spaziergang durch diesen „Erlebnisraum“ konnten sich die Besucher den zartesten Empfindungen hingeben wie auch schaurige Momente erleben, geradezu als Spiegelbild der Wirklichkeit innerhalb der Klostermauern.

Die auf ein ergiebiges Quellenmaterial zurückgreifenden Darlegungen vermitteln dem Leser die Lebensbedingungen in Haina zur Zeit Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins eindringlich. Nach diesem ausführlichen „Prolog“ leitet Marianne Heinz in ihrem Aufsatz zu den Lehrjahren des jungen Johann Heinrich Wilhelm über, die er bei seinem damals erfolgreich in Kassel als Hofmaler tätigen Onkel Johann Heinrich, genannt der „ältere Tischbein“, verbrachte.

Seit 1766 lebte Tischbein dann bei seinem Onkel Johann Jakob und seinem Vetter Johann Dietrich Lilly in Hamburg und arbeitete in den folgenden Jahren in Holland und in Berlin als Porträtmaler, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Aus dieser heute auf verschiedene Museen verstreuten Werkgruppe wählt Lutz Driever ein ungewöhnliches Beispiel aus, das in der Fachliteratur gerne abgebildet wird: „Einer den andern gemahlt“ (1782). Johann Heinrich Wilhelm und sein jüngerer Bruder Heinrich Jakob Tischbein (1760–1804) sitzen sich, ins Gespräch vertieft, im Atelier gegenüber. In entspannter Haltung und mit sparsamen Gesten tragen beide konzentriert ihre Argumente vor. Sie erscheinen als gereifte bzw. heranreifende Künstlerpersönlichkeiten an der Schwelle einer neuen Zeit. Über das Familien- und Freundschaftsbild hinausgehend, sieht Driever hier auch ein Lehrer- und Schülerverhältnis dokumentiert, unterstrichen durch die auf der Leinwand skizzierte Szene, die Diogenes auf dem Marktplatz zeigt.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein erhebt hierbei auch Anspruch auf die hochgeschätzte Historienmalerei, um die er sich in seinen Studien intensiv bemühte, wobei er entscheidende Impulse von den beiden Zürcher Theologen Johann Caspar Lavater (1741–1801), dem Verfasser der „Physiognomischen Fragmente“, und Johann Jakob Bodmer (1698)–1783) erhielt. – Fritz Heinrich stellt hierzu religionswissenschaftliche Betrachtungen an.

Peter Reindl legt in seinem Beitrag dar, wie Johann Heinrich Wilhelm Tischbein um eine Systematik in der Historienmalerei gerungen hat. Die Wiedergabe der Charaktere und Leidenschaften erprobte er im „Götz von Berlichingen“ (1782) und im „Conradin von Schwaben und Friedrich von Österreich“ (1784), bestrebt, die Mög-

lichkeiten des Bildes als moralische Wirkungsinstanz im Wettstreit mit den Aussagen der zeitgenössischen Literaturtheorie zu etablieren. Von großem Interesse sind mehrere Zeichnungen des Künstlers, auf denen er die menschlichen Temperamente, angeordnet in zwei „Bildnis“-Gruppen nach dem Modell von Johann Caspar Lavaters „Sanguinikus-Phlegmatikus und Cholerikus-Melancholikus“, aneinanderreihet. Die handschriftlichen Erläuterungen weisen auf die von Lavater eingeführten, den Menschen bestimmenden „Lebenskräfte“ Physis, Verstand und Wille hin. Die beiden Köpfe über und unter der Reihe verkörpern nicht nur idealtypisch starke und schwache Persönlichkeiten; ihre Profile weisen aus der Sicht des Autors auf Johann Wolfgang von Goethe und auf Johann Heinrich Wilhelm Tischbein selbst hin, der das verhärmte Aussehen auch dem „Schwachmatikus“ gab, der Hauptfigur seiner autobiographisch angelegten „Eselsgeschichte“, die in einem eigenen Beitrag im Buch näher behandelt werden wird. Reindl erkennt in dieser Anordnung der Temperamente auf der Zeichnung die vielfältigen Möglichkeiten, die sich aus der Mischung der Charaktere ergeben, vergleichbar der von Philipp Otto Runge (1777–1810) entworfenen Farbkugel.

Die vier Temperamente erscheinen als Profilköpfe auf dem oberen Rand des Titelbildes zur „Eselsgeschichte“, die Johann Heinrich Wilhelm noch in Neapel begann. Es sind die vier Brüder des Schwachmatikus, die seine Erzählungen kommentieren und so verschiedene Ausdeutungen zulassen. Die begleitenden Zeichnungen Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins, so interpretiert es Bettina Bannasch, nehmen den Leser durch ihre sinnliche Präsenz ein und wecken seine Einbildungskraft. Die vom Künstler angeschlagenen sanften Töne wecken in einem zweiten Schritt die Bereitschaft, sich mit anderen Betrachtern über die Interpretation auszutauschen, die durchaus mehrdeutig wie die Kommentare der vier Brüder in der Erzählung sein kann. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein bewegt sich in dem „Spannungsfeld pädagogischer Bildvermittlung und geselliger Bildbetrachtung“ (S. 192). Bettina Bannasch untersucht das Verhältnis von Text und Bild vergleichend im Emblembuch und im Kinderbilderbuch in der historischen Entwicklung. Die „Eselsgeschichte“ gilt ihr als Bildungsroman der kleinen Form, mit einem Anti-Helden als Protagonisten, der sein Glück in der Selbstbescheidung gefunden hat.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein weilte viele Jahre in Italien, dort entstanden sein berühmtes ganzfiguriges Goethe-Bild und andere wichtige Werke, die in mehreren Beiträgen im dritten Kapitel vorgestellt werden. Von der Italien-Sehnsucht vieler deutscher Künstler seit der Renaissance berichtet Michael Neumann, und so ging auch unser Künstler 1779, ausgestattet mit dem Stipendium der Kasseler Akademie, für zwei Jahre nach Rom.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins künstlerische Laufbahn wird durch die Berufung an die Kunstakademie in Neapel 1789 gekrönt, nachdrücklich betrieben von Cavaliere Domenico Venuti. Der noch dem Spätbarock verpflichteten Institution gelang so der Anschluß an die neue Epoche, wie Jörg Deuter überzeugend darlegen konnte. Aus Tischbeins intensiver Zusammenarbeit mit dem englischen Gesandten Sir William Hamilton ging die „Collection of Engravings from Ancient Vases“ hervor, die 1791–1803 in vier Bänden erschien. Tischbein führte hier markante Stilmittel des

Klassizismus ein: Seitenansichtigkeit, Figuren in Umrißlinien, fehlende Perspektive, die der Autor als beispielgebend für das Stichwerk von John Flaxman (1755–1826) nach den Homerischen Epen ansieht, das wenig später in Rom erschien. Eine Vergleichsabbildung an dieser Stelle würde es dem Leser erlauben, das Gesagte nachzuvollziehen.

Die Zeichnungen nach den antiken Vasen waren auch willkommene Vorbilder für die Königliche Porzellanmanufaktur in Neapel. Darüber hinaus entwarf der Maler auch Figurenfriese, die einmal Innenräume zieren sollten („Lehrtapete“, s. Thomas Lange S. 202), so für den dänischen Gesandten und für König Ferdinand IV. in Caserta. Daß am Ende des 18. Jahrhunderts dem Klassizismus verpflichtete Bildideen und Gestaltungsmittel für Auftraggeber wie Künstler zur idealen Verkörperung ihres Lebensstiles wurden, ist das Verdienst des „Vasenwerkes“ und damit nicht zuletzt von Sir William Hamilton und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Der „Geist der Antike“, verkörpert von seiner schönen, jungen Gattin Emma, wehte lebendig durch das Haus Hamilton, die Figuren aus der Antike in rascher Folge präsentierte, zuweilen dabei Kunstwerke selbst zitierend (Sabine Naumer). Sie wählte gezielt Grenzsituationen für ihre Figuren aus, die ihr gefühlsbetonte Attitüden erlaubten. Die zu den Vorführungen geladenen Gäste errieten im Wettstreit die gewählten Vorbilder. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein sah mit Goethe schon 1787 eine Vorführung, die ihn zu seinem Gemälde „Orest und Iphigenie“, das zu seinen Hauptwerken zählt, inspirierte. Da Lady Hamilton auch männliche Figuren in ihr Repertoire aufnahm, geht vielleicht auch der Orest auf eine ihrer Präsentationen zurück, wie Hermann Mildener an anderer Stelle vermutete (vgl. Anm. 44, S. 143).

Eines der anspruchsvollsten Projekte Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins war zweifellos der „Homer nach Antiken gezeichnet“, zu dem ihn möglicherweise 1789/90 Sir William Hamilton bewegte (s. Jörg Deuter, S. 127). Alle aus antiken Kunstwerken überlieferten Szenen – Tischbein greift dabei auf seine eigene umfangreiche Sammlung zurück – aus den Epen Homers sollten als enzyklopädisches Stichwerk gesammelt und verbreitet werden. In Heften herausgegeben, sollten sich Ilias und Odyssee abwechseln. Die einzelnen Szenen wurden von dem Altphilologen Christian Gottlob Heyne (1729–1812) gedeutet und kommentierend in das überlieferte Geschehen eingebunden. Das der Charakterbildung des Menschen verpflichtete ehrgeizige Projekt mußte Johann Heinrich Wilhelm Tischbein nach 24 Jahren aufgeben. Das Homerwerk wirkte allerdings beispielhaft auf Bildhauer (s. auch Jörg Deuter) und Maler. Im Bestreben anschaulich zu schildern und die erstrebte erzieherische Wirkung beim Betrachter zu erzielen, ging Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in Details über die alten Vorlagen hinaus. Da ihre Reproduktion durch verschiedene Stecher, alternierend mit den gelehrten Kommentaren, ein heterogenes Bild ergab, setzte Johann Heinrich Wilhelm Tischbein den Text am Beginn und am Ende durch selbst entworfene Vignetten mit eigenständigen, aber Homer deutenden Motiven ab (Thomas Lange). Sie bilden die „Scharnierstelle“ (S. 204) zwischen den homerischen Bildern und der Wirklichkeit des Betrachters. Geschickt animiert der Künstler die Freude am Schauen beim Betrachter und weckt dessen Vorstellungskraft. Lange führt hierfür

den Begriff „verdoppelnde Bildebene“ (S. 203) ein. Er erläutert im nächsten Schritt, daß Philipp Otto Runge mit seinen Szenen zu „Ossian“ (1800/05) eine andere Zielsetzung verfolgte. Er überarbeitete zwar ausgewählte Motive und entschied sich für einen klaren Umrißstil, band aber seine Hauptfiguren in ein abstraktes Liniengeflecht ein, als seien sie Teil eines kosmischen Geschehens. Leopold Friedrich Graf von Stolberg, der Übersetzer der „ossianischen“ Dichtungen, fand keinen Gefallen an Runges Zeichnungen. In dem Künstler selbst weckte die Arbeit zu Ossian „Ereignisse und Empfindungen“ (S. 207), die auf spätere Projekte hinweisen.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein selbst hat „ossianische“ Dichtungen verfaßt in Anlehnung an James Macpherson und Salomon Gessner (Hermann Mildener) und zu ausgewählten Szenen sechs lavierte Federzeichnungen geschaffen, in denen sich eine klassizistische Formensprache mit den notwendigen vorgeschichtlichen Requisiten verbunden sind. Sie entstanden um 1805–10. Die Wahl der Örtlichkeiten, wie Höhle oder Waldlichtung, evoziert zweifelsfrei ein romantisches Ambiente, das an seine Oldenburger Idyllen erinnert und sich deutlich von dem anderer Klassizisten unterscheidet. Mildener erinnert in diesem Zusammenhang an die Freude des Malers am „physiognomischen Vexierspiel vegetabiler Elemente“, wie seine Studien zu Baumstümpfen, Muscheln und Tierköpfen vor Augen führen.

Goethes „Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären“ (1790 erschienen) veranlaßt Marcel Baumgartner, die unterschiedlichen Persönlichkeiten Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins und Otto Runges nebeneinanderzustellen. Der erstere deute das Pflanzenwachstum wie einen aus einer Blüte springenden Tiger. Diese Interpretation der Metamorphosenlehre befremdete Runge, bezeichnete er doch selbst 1802 das Hervorbringen seiner Werke als eine Geburt unter Schmerzen. Er dachte Mensch und Natur vereint, als suche er wie Goethe nach einem Bauplan der Schöpfung.

Die zahlreichen handschriftlichen Notizen, die von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein überliefert sind, werden begleitet von einer lebhaften Bilderwelt, in der sich heterogene Formen zwanglos und spielerisch begegnen (Christiane Holm). Verbanden sich im 17. Jahrhundert Schreiben und Zeichnen in der Kunst der Kalligraphie und vertrauten die Menschen das Verfassen von Dokumenten dem Schreibmeister an, so waren Pädagogen im 18. Jahrhundert bestrebt, den Heranwachsenden beide Fertigkeiten zu vermitteln. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, dem das Schreiben zeitlebens nicht leicht fiel, entwickelte im Zeichnen hingegen sein eigentlich schöpferisches Talent (s. die oben erwähnte Umsetzung der Metamorphose der Pflanzen; S. 213). Die Autorin untersucht die ästhetischen Qualitäten ausgewählter Skizzen vor dem Hintergrund der sich in der Betrachtung immer neu formierenden Wahrnehmungsprozesse.

Der vorliegende Band stellt Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in sechzehn Beiträgen vor, welche die Vielfalt seiner künstlerischen Unternehmungen erläutern und die mit dem Untertitel geweckten Erwartungen in vollem Umfang einlösen. Davon konnten hier nur zentrale Inhalte der besprochenen Werkgruppen und Beiträge berücksichtigt werden. Gemeinsam mit den Ausführungen zu kulturhistorischen

Aspekten wie der überragenden Bedeutung Roms als Mekka für Maler und Schriftsteller und dem bürgerlichen Musikleben im 18. Jahrhundert entwirft der Band ein vielfältiges Bild der Lebenszeit Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins. Bereichernd ist es für den Leser, daß sich Beobachtungen einzelner Autoren zu Werk und Arbeitsweise des Malers fruchtbar ergänzen. Die hervorragenden Farb reproduktionen der Gemälde und Zeichnungen sowie die reich bebilderten Aufsätze vermitteln einen eindrucksvollen Überblick über das Werk des Malers. Bedauerlich ist aber, daß manche Abbildungen seitenverkehrt wiedergegeben sind. Ein kursorischer Lebenslauf am Ende des Bandes könnte dem Leser die zeitliche Orientierung erleichtern, wenn gleich die besprochenen Werke es erlauben, den Lebensweg des Malers annähernd nachvollziehen.

PETRA TIEGEL-HERTFELDER

Bonn

Dela von Boeselager: Capella Clementina. Kurfürst Clemens August und die Krönung Kaiser Karls VII. (*Studien zum Kölner Dom*, 8); Köln: Verlag Kölner Dom 2001; 476 S., 167 teils farbige Abb., 4 SW- und 85 Farbtaf.; ISBN 3-922442-37-4; € 102,-

Jedem, der je einen Blick auf den als „Capella Clementina“ bekannten Ornat werfen konnte – und vor der Eröffnung der Kölner Domschatzkammer im Oktober des Jahres 2000 waren das außer den Domgeistlichen nur wenige Textilinteressierte –, mußte sofort klar sein, daß es sich um hochbedeutende Objekte handelt. Es ist deshalb schon etwas verwunderlich, daß der ehemals aus über 60 und selbst heute noch aus 44 originalen Teilen bestehende Bischofsornat erst beinahe 250 Jahre nach seiner Herstellung durch die vorliegende Publikation eine umfassende Würdigung erfährt. In Auftrag gegeben worden war der Ornat durch den Kölner Kurfürsten und Erzbischof Clemens anläßlich der Krönung seines Bruders, des bayerischen Kurfürsten Karl Albrecht, zum Kaiser des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation, Karl VII., am 12. Februar 1744.

In einem eigenen Kapitel („Die Paramente in der bisherigen Literatur“, S. 87–96) wird dargelegt, daß man zwar die Schenkung des Ornates durch Clemens August an den Kölner Dom dort durchaus zu würdigen wußte. Man begriff und schätzte die Kostbarkeit des Materials und verstand das Besondere der Herkunft der Clementina aus Frankreich. Aber andererseits war im Laufe der Zeit viel Wissen verloren gegangen. So nannte man vielfach Lyon statt Paris als Herstellungsort. Außerdem wurde der besondere Prunk der Gewänder seit Franz Bock im 19. Jahrhundert als profan verurteilt und daher negativ bewertet. In gewisser Weise wurde hierdurch der gesamte Ornat im Urteil herabgestuft und blieb es lange Zeit.

Dela von Boeselager rückt mit ihrem jetzt vorliegenden, prachtvoll ausgestatteten Buch über die Geschichte der Entstehung der Clementina deren Bedeutung zu recht. Bewundernswert ist einerseits der nie ermüdende Fleiß der Autorin, die auch noch dem kleinsten Detail nachspürt und die winzigste Information zu einem großen,